

Ο Ώριμος Κλασικός Ρυθμός του 5ου αι. π.Χ.

Ο Ώριμος Κλασικός Ρυθμός στην ελληνική γλυπτική αποκρυσταλλώνεται στα δεκαπέντε χρόνια (447-432 π.Χ.) που κράτησε η οικοδόμηση του Παρθενώνος και η δημιουργία του γλυπτού παραστατικού διακόσμου του. Διαρκεί ως το τέλος του 5ου αι. π.Χ., αν και στις δύο τελευταίες δεκαετίες του παρουσιάζει στοιχεία εκφυλισμού με την εμφάνιση μανιεριστικών τάσεων. Στις πρώτες δεκαετίες του 4ου αι. π.Χ. επιστρέφει ήδη ως κλασικισμός και έκτοτε επανεμφανίζεται περιοδικά στη Δυτική τέχνη ως και τους νεώτερους χρόνους.

Ο ώριμος κλασικός ρυθμός γεννιέται στην Αθήνα για να διαδοθεί από εκεί αργότερα στον υπόλοιπο ελληνικό κόσμο. Είναι απότοκος της αθηναϊκής δημοκρατίας, των υψηλών ιδεωδών ζωής και της παιδείας, που συνυφασμένα με αυτήν καλλιεργούνται στην Αθήνα του Περικλέους, στο "σχολείον" όλης της Ελλάδος. Στον ώριμο κλασικό ρυθμό η γλυπτική φθάνει σε μία τελειότητα, όπου η μορφή εκφράζει πλήρως το περιεχόμενο του έργου. Ο κλασικός ρυθμός θεμελιώνεται στη διαλεκτική σχέση ρεαλισμού και ιδεαλισμού, που κυριαρχεί επίσης στην πολιτική και στη φιλοσοφία της Αθήνας της πεντηκονταετίας. Η ηγεμονική θέση της Αθήνας μετά τα Περσικά στον ελληνικό κόσμο και ο πλούτος που της προσπόρισε αυτή, καθώς και η κυριαρχία της ηγετικής προσωπικότητας του Περικλέους στο πολιτικό στερέωμά της υπήρξαν οι απαραίτητες προϋποθέσεις για την ανάπτυξη της κλασικής τέχνης. Η κλασική γλυπτική συνδέεται άρρηκτα με την αρχιτεκτονική δημιουργία και το μεγαλεπήβολο περίκλειο οικοδομικό πρόγραμμα της ανοικοδόμησης των κατεστραμμένων από τους Πέρσες ιερών της Ακρόπολης κάνει δυνατή την ωρίμανσή της. Συμβαδίζει επίσης με τους θρησκευτικούς θεσμούς και την πολιτική ιδεολογία που τροφοδοτούν την έμπνευσή της. Κέντρο της και σημείο διαρκούς αναφοράς της είναι ο ανθρωποκεντρισμός.

Ασφαλώς ο μεγαλύτερος καλλιτέχνης της αρχαίας παράδοσης δεν μπορούσε να είναι άλλος από τον κατ' εξοχήν Αθηναίο γλύπτη του ώριμου κλασικού ρυθμού, το Φειδία. Εκφράζει περισσότερο τον κόσμο των θεών. Παράλληλα σε αυτόν η δημιουργία του μεγάλου Αργείου χαλκοπλάστη Πολυκλείτου φέρνει την επανάσταση στην απόδοση της εξιδανικευμένης ανθρώπινης εικόνας, και μορφοποιεί σε κανόνα την ιδανική κίνησή της.

Ο γλυπτός διάκοσμος του Παρθενώνος

Ο Παρθενών, δωρικός περίπτερος και αμφιπρόστυλος ναός με ιωνικά στοιχεία στην αρχιτεκτονική μορφή του στέγαζε το χρυσελεφάντινο κολοσσικό άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου του Φειδία που αφιερώθηκε το 439/8 π.Χ. Τότε καθιερώθηκε και ο ναός, που η οικοδόμησή του είχε αρχίσει σύμφωνα με τις οικοδομικές επιγραφές το 447/6 π.Χ. με τη λατόμηση μαρμάρου από το Πεντελικό όρος. Και οι 92 μετόπες της δωρικής ζωφόρου φέρουν παραστάσεις σε έξεργο ανάγλυφο, και αυτό είναι ένα στοιχείο που ως τότε ήταν γνωστό μόνον σε θησαυρούς (θησαυρός στο Ηράϊο στο Fuce del Sele στην Ν. Ιταλία, θησαυρός των Αθηναίων στους Δελφούς). Οι μετόπες χρονολογούνται σύμφωνα με τις οικοδομικές επιγραφές στους χρόνους 446-440 π.Χ. Οι Α. μετόπες παριστάνουν Γιγαντομαχία, οι Δ. Αμαζονομαχία, οι Β. Ιλίου Πέρσιν και οι Ν. μετόπες (με την εξαίρεση των δυσερμήνευτων 13-20 που έχουν χαθεί) τη θεσσαλική Κενταυρομαχία. Στην τεχνοτροπία τους επιβιώνουν πολλά στοιχεία του Αυστηρού Ρυθμού που εντοπίζονται στα ανατομικά χαρακτηριστικά των κεφαλών των μορφών, στον περιορισμό της κίνησης των σωμάτων στα περιγράμματα και στην παρουσία έντονων φλεβώσεων (στις μορφές της Κενταυρομαχίας). Οι περισσότερες μετόπες βρίσκονται ακόμη πάνω στο κτίριο, αλλά με εξαίρεση αυτές της Ν. πλευράς είναι οικτρά κατεστραμμένες. Ορισμένες βρίσκονται στο Μουσείο Ακροπόλεως, αρκετές στο Βρετανικό Μουσείο, και μία (1) στο Λούβρο.

Το χαρακτηριστικότερο στοιχείο στην αρχιτεκτονική και τον γλυπτό διάκοσμο του Παρθενώνος είναι η ύπαρξη γλυπτής ιωνικής ζωφόρου που περιτρέχει εξωτερικά το ανώτερο τμήμα του σηκού. Διακοσμείται σε χαμηλό ανάγλυφο με την ιδεαλιστική παράσταση της πομπής των Παναθηναίων. Η ζωφόρος λαξεύθηκε πάνω στο κτίριο, και χρονολογείται συμβατικά στο διάστημα 442-438 π.Χ.

Μόνον τα θέματα των αετωμάτων αναφέρονται από τον Πausανία (2ος αι.μ.Χ.). Στο Α. παριστανόταν η γέννηση της Αθηνάς, και στο Δ. η έριδα της Αθηνάς με τον Ποσειδώνα για την κυριαρχία στην Αττική γη. Η εργασία στα αετώματα διήρκησε σύμφωνα με τις οικοδομικές επιγραφές από το 438/7 έως το 433/2 π.Χ.

Ο φόρτος του γλυπτού διακόσμου του Παρθενώνος αποτελεί εξαίρεση για κλασικό ελληνικό ναό, είναι όμως σύμφωνος προς τη λειτουργία του κτιρίου. Αυτό ήταν περισσότερο ένα δημόσιο θησαυροφυλάκιο παρά ένα λατρευτικό κτίριο, καθώς πιθανότατα στέγαζε στο λεγόμενο οπισθόδομο του το ταμείο της δηλιακής Συμμαχίας, αλλά και το φειδιακό χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου στο σηκό του.

Οι μετόπες της Ν. πλευράς 1-12 και 21-32 (πίν.53,1-3) εικονογραφούν τη θεσσαλική Κενταυρομαχία στην οποία πήρε μέρος ο κατ' εξοχήν αττικός ήρωας Θησεύς.

Οι Κένταυροι έχουν πρόσωπα ζώδη που οι γραμμικές τους διατυπώσεις θυμίζουν έντονα θεατρικές μάσκες. Φέρουν δέρματα ζώων ή είναι οπλισμένοι με κλαδιά. Οι Λαπίθες είναι γυμνοί ή με χλαμύδα, ορισμένοι κρατούν ξίφος ή δόρυ που ήταν πρόσθετα από μέταλλο, και σε ορισμένες περιπτώσεις χρησιμοποιούν ασπίδα. Μερικές μετόπες έχουν καταστραφεί στην έκρηξη του Μοροζίνι (1687) και είναι γνωστές μόνον από τα σχέδια του Carrey (1674). Στην μετόπη 11 αναγνωρίζεται ο γαμπρός Πειρίθους, στην 25 η νύφη Δηιδάμεια, αλλά δεν υπάρχει βεβαιότητα για αυτές τις ταυτίσεις. Η μετόπη 29 είναι μία από τις λίγες στις οποίες

εντοπίζονται τα τεχνοτροπικά στοιχεία του ώριμου Κλασικού Ρυθμού, ιδίως στη μορφή της Λαπιθίδος (πίν. 60).

Οι κατεστραμμένες κεντρικές μετόπες της Ν. πλευράς (13-20) είναι γνωστές από τα σχέδια του Carrey (πίν. 53,4) και ορισμένα σπαράγματα τους. Το θέμα τους παραμένει δυσερμήνευτο, καθώς οι εικονογραφικές λεπτομέρειες που παρουσιάζουν είναι ασυνήθιστες. Μία μερίδα ερευνητών αναγνωρίζει σε αυτές την απεικόνιση αττικών δυναστικών μύθων (Κέκροψ, Ερεχθέας και οι οικογένειές τους ή η ιστορία του Δαιδάλου), ενώ άλλοι επιδιώκοντας την αποκατάσταση της θεματικής ενότητας με τις σκηνές της Κενταυρομαχίας προτείνουν ερμηνείες σχετικές με τους μύθους των πρωταγωνιστών της (λ.χ. μύθος του Ιξίονος, πατέρα του Πειρίθου).

Στις πολύ κατεστραμμένες σήμερα μετόπες της Α. πλευράς αποδιδόταν η Γιγαντομαχία (πίν. 53,5-6). Η παρουσία του άρματος του ανατέλλοντος Ηλίου στην τελευταία μετόπη (14) υποδηλώνει την τελική φάση της σύγκρουσης με τη νίκη των θεών και επιβεβαιώνει την εμφάνιση ουράνιων σωμάτων στο διάκοσμο του Παρθενώνα (Α. αέτωμα, Β. και ίσως και Ν. μετόπες). Αυτό το στοιχείο απηχεί τις φιλοσοφικές αναζητήσεις της αττικής διάνοησης την εποχή δημιουργίας του μνημείου. Ο Δίας, ο Απόλλων και ο Ποσειδών ακολουθούνται από τα άρματά τους. Η μάχη επικεντρώνεται γύρω από το Δία που εμφανίζεται στη μετόπη 8, ωστόσο θα πρέπει να παριστανόταν κάπου και ο Ηρακλής του οποίου η συμμετοχή ήταν απαραίτητη σύμφωνα με το μύθο για τη νίκη των θεών. Ένα γνωστό μοτίβο στις Γιγαντομαχίες είναι αυτό του Ποσειδώνος στη μετόπη 6, που εκσφενδονίζει τη Νίσυρο εναντίον του Γίγαντα Πολυβώτη.

Στις μετόπες της Β. πλευράς απεικονιζόταν η Ιλίου Πέρσις, ή μάλλον τα γεγονότα που την ακολούθησαν, όπως γίνεται φανερό από τη σκηνή της συμφιλίωσης Μενελάου και Ελένης με την παρέμβαση της Αφροδίτης και του Ερωτα στις μετόπες 24-25 (πίν. 54,1-2). Στις τελευταίες τρεις μετόπες παριστάνονταν Ολύμπιοι θεοί που συζητούν για την τύχη των θνητών (πίν. 54,3). Η επιλογή του θέματος των Β. μετοπών που στηλιτεύει την ιερόσυλη και μη ανθρωπιστική συμπεριφορά των Ελλήνων στην Τροία είναι απροσδόκητη, ωστόσο τονίζεται κυρίως ο ρόλος των θεών στα ανθρώπινα.

Το θέμα των Δ. μετοπών είναι η Αμαζονομαχία, που συμβολίζει παραδοσιακά τη νίκη κατά των Περσών, αν και εδώ είναι και πάλι οι Αμαζόνες που καταβάλλουν τους Έλληνες (πρβ. τη Κενταυρομαχία στις Ν. μετόπες). Το μοτίβο της ανασηκωμένης σε άμυνα ασπίδας και του πολεμιστή που τραβά τον αντίπαλο από τα μαλλιά εμφανίζονται εδώ (πίν. 54,4 και 54,5) όπως και στις Α. μετόπες με τη Γιγαντομαχία.

Η **ζωφόρος του Παρθενώνος** δεν σώθηκε ακέραιη και μοιράζεται ανάμεσα στο Βρετανικό Μουσείο και το Μουσείο Ακροπόλεως, ενώ ορισμένα τμήματά της είναι γνωστά από σχέδια του Carrey. Θεωρείται γενικά αποδεκτό ότι η ζωφόρος απεικονίζει την πομπή των Παναθηναίων, που κάθε τέσσερα χρόνια στη γιορτή της γεννήσεως της Αθηνάς στα Μεγάλα Παναθήναια, συνόδευε στην Ακρόπολη το πλοίο που είχε σαν ιστίο του τον παναθηναϊκό πέπλο. Αυτόν τον ύφαιναν 9 μήνες πριν και τον κεντούσαν με παράσταση Γιγαντομαχίας οι **εργαστίνες**. Η πομπή των Παναθηναίων στην οποία έπαιρναν μέρος οι Αθηναίοι, αλλά και μέτοικοι, άποικοι και σύμμαχοι ξεκινούσε από το Πομπείο στον Κεραμεικό, περνούσε από την Αγορά και κατέληγε στην Ακρόπολη, όπου ο πέπλος προσφερόταν στο λατρευτικό ξόανο της

Αθηνάς Πολιάδος, και γίνονταν θυσίες στο βωμό της θεάς αυτής καθώς και της Αθηνάς Νίκης. Είναι πιθανόν ότι στη ζωφόρο του Παρθενώνος αποδίδονται διάφορες χρονικές στιγμές της πομπής, όχι πάντα διαδοχικές, που εξελίσσονται επιπλέον σε διάφορα τοπικά σημεία.

Λόγω του χαμηλού αναγλύφου και της πληθώρας των μορφών που απεικονίζονται, η λάξευση είναι σε επάλληλα κατά το βάθος επίπεδα, ενώ υπάρχουν και διαφορές κλίμακας των μορφών, με μεγαλύτερη εκείνη των θεών στην Α. πλευρά. Η ζωφόρος του Παρθενώνος αντιπροσωπεύει το απόγειο του ώριμου Κλασικού Ρυθμού στη γλυπτική.

Η πομπή ξεκινά στη ΝΔ. γωνία του ναού και αναλύεται σε δύο ομάδες, από τις οποίες η μία προχωρεί κατά μήκος της Ν., πλευράς, και η άλλη διασχίζει τη Δ. και τη Β. πλευρά του σηκού, για να συναντηθούν στο κέντρο της Α. πλευράς (πίν. 54,6). Στην αρχή των δύο ομάδων παριστάνονται ιππείς, που στην Δ. πλευρά βρίσκονται ως επί το πλείστον σε προετοιμασία ή ήρεμο καλπασμό (πίν. 54,7). Συνοδευόμενοι από ιπποκόμους και τελετάρχες, παρουσιάζουν ποικιλία στα ενδύματα και τα καλύμματα της κεφαλής. Ο καλπασμός των ιππέων γίνεται εντονότερος στο Δ. τμήμα των δύο μακρών πλευρών της ζωφόρου. Ακολουθούν μετά το μέσον των μακρών πλευρών τα άρματα με οπλίτες που επιβιβάζονται ή αποβιβάζονται εν κινήσει. Εδώ παριστάνεται το αγώνισμα της **απόβασης** που περιλαμβάνονταν στους αθλητικούς αγώνες των Παναθηναίων (πίν. 55,1). Ηνίοχοι, ιπποκόμοι, τελετάρχες συμπληρώνουν και εδώ την εικόνα. Μετά τα άρματα ακολουθούν και στις δύο μακρές πλευρές ηλικιωμένοι άνδρες που βαδίζουν ή στέκονται συζητώντας και ερμηνεύονται κατά κανόνα, ως οι **θαλλοφόροι** των πηγών, οι ακμαιότεροι δηλ. γέροι της πόλεως που συμμετείχαν στην πομπή κρατώντας κλαδί ελιάς (πίν. 55,2). Στη Ν. πλευρά ακολουθούν πίνακοφόροι ή κατ' άλλους μουσικοί, και νέοι που οδηγούν βόδια για τη θυσία. Στη Β. πλευρά συναντάμε αντίστοιχα, μουσικούς με κιθάρες και αυλούς, σχετικούς με τους μουσικούς αγώνες των Παναθηναίων, καθώς και υδριαφόρους (πίν. 55,3) και σκαφηφόρους (μετέφεραν πόπανα για την αναίμακτη θυσία) νέους, πιθανότατα γιούς μετοίκων, και τέλος νέους που οδηγούν τα κριάρια και τα βόδια της θυσίας.

Στην Α. ζωφόρο πάνω από την είσοδο του ναού τα δύο τμήματα της πομπής συγκλίνουν και η σύνθεση γίνεται τώρα συμμετρική. Στα δύο άκρα της η πομπή συνεχίζεται με κόρες, που συνοδεύονται από τελετάρχες και βαδίζουν προς το κέντρο κρατώντας οινοχόες και σπονδικές φιάλες και μερικές και θυμιατήρια (πίν. 55,5). Είναι οι μόνες γυναικείες μορφές της πομπής, και πολλές από αυτές αντιπροσωπεύουν τον τύπο της κλασικής πεπλοφόρου με το άνετο σκέλος να διαγράφεται μέσα από το λείο πέπλο. Ο τύπος της κλασικής πεπλοφόρου με τη φιάλη επαναλαμβάνεται αργότερα στις κόρες της Β. πρόστασης του Ερεχθείου. Οι κόρες της Α. ζωφόρου του Παρθενώνος έχουν ταυτισθεί με τις **κανηφόρους** κόρες των μετοίκων, που έχουν όμως αδειάσει πλέον τα καλάθια τους, και ορισμένες από αυτές με τις **εργαστίνες**. Προς το κέντρο ακολουθούν ανδρικές μορφές σε ανάπαυση, 6 στη Ν. πλευρά και 4 στη Β., που ταυτίζονται παραδοσιακά με τους 10 επώνυμους ήρωες των αττικών φυλών, ίσως όμως να πρόκειται απλώς για Αθηναίους αξιωματούχους που δέχονται την πομπή (πίν. 55,5). Αμέσως μετά παριστάνονται εκατέρωθεν της κεντρικής αιγιματικής σκηνής με τον πέπλο, καθιστοί οι δώδεκα θεοί (πίν. 55,4-5).

Πρόκειται για την παλαιότερη εμφάνιση του Δωδεκαθέου στη γλυπτική. Είναι

στραμμένοι αντίθετα στη κεντρική σκηνή και φαίνεται να παρακολουθούν την πομπή. Κάθονται σε δίφρους με την εξαίρεση του ένθρονου Δία, σε ζεύγη που απηχούν τους λατρευτικούς συσχετισμούς τους σε αθηναϊκά ιερά. Ταυτίζονται κυρίως από τα σύμβολα και την εικονογραφία τους. Η σχέση τους με τη γιορτή της Αθηνάς είναι χαλαρή, ωστόσο η Γιγαντομαχία τους που παριστανόταν στις μετόπες της ίδιας πλευράς, της Α., ήταν επίσης το θέμα του περίφημου παναθηναϊκού πέπλου. Έχει υποτεθεί ότι οι θεοί της ζωφόρου παρακολουθούν την πομπή από την Αγορά, όπου ο βωμός τους, και όπου ίσως εκτυλίσσεται επίσης η κεντρική σκηνή της πλάκας V (πίν. 55,4 και 56,1-2).

Στην πλάκα αυτή δύο μικρά κορίτσια μεταφέρουν στο κεφάλι δίφρους πάνω στους οποίους βρίσκονται πιθανότατα τυλιγμένα ενδύματα που προσφέρονταν μαζί με τον παναθηναϊκό πέπλο στο ξόανο της Αθηνάς Πολιάδος. Μάλλον πρόκειται για τις *αρρηφόρους*, συνδεδεμένες με τη λατρεία της Αθηνάς Πολιάδος, αλλά και της Αφροδίτης στο υπαίθριο ιερό της τελευταίας στη Β. κλιτύ της Ακροπόλεως. Η ιέρεια της Αθηνάς Πολιάδος παραλαμβάνει το δίφρο της αρρηφόρου που προηγείται. Με στραμμένη την πλάτη του στην ιέρεια ένας ιερέας ή μάλλον ο *άρχων βασιλεύς* διπλώνει ή ξεδιπλώνει με τη βοήθεια μικρού αγοριού τον παναθηναϊκό πέπλο (τον παλιό ή τον καινούριο;). Παρά τη γενική συμφωνία για το θέμα της ζωφόρου που είναι ενιαίο στα 160 μ. που ανέρχεται το μήκος της, οι αποκλίσεις από τις περιγραφές των πηγών, που οφείλονται πιθανότατα στην εξιδανικευμένη και αχρονική απεικόνιση της παναθηναϊκής πομπής, έχουν οδηγήσει τους μελετητές σε διάφορες επιμέρους ερμηνείες. Πέρα από την ατεκμηρίωτη μυθολογική ερμηνεία, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι απόψεις που αναγνωρίζουν στις δύο μακρές πλευρές την αρχαϊκή και κλασική πομπή αντίστοιχα, με βάση τα στοιχεία της οργάνωσης στις 4 προκλεισθένειες ή στις 10 κλεισθένειες αθηναϊκές φυλές που διαπιστώνουν στη σύνθεση και στην αμφίεση των ιππέων. Επίσης ο Boardman θεωρεί ότι απεικονίζονται στη ζωφόρο οι 192 Αθηναίοι νεκροί του Μαραθώνος, αφηρωσισμένοι ως ιππείς, γεγονός που θα προσέδιδε το χαρακτήρα ηρώου στον Παρθενώνα. Τέλος, ο Wesenberg αμφισβητεί γενικά την ταύτιση του θέματος με την απεικόνιση της παναθηναϊκής πομπής και αναγνωρίζει ένα σύνολο θεμάτων με στόχο την προβολή της στρατιωτικής ισχύος και των ιμπεριαλιστικών ιδεωδών της Αθήνας του Περικλέους. Σημασία έχει τελικά το γεγονός ότι ο Παρθενώνας, αν και στέγαζε το λατρευτικό άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου, παρουσιάζει στη ζωφόρο του εικονογραφία που αναφέρεται στη λατρεία της Αθηνάς Πολιάδος, της κύριας υπόστασης της Αθηνάς της Ακροπόλεως. Αυτή λατρευόταν στον αρχαίο ναό και αργότερα στο Ερέχθειο.

Τα *αετώματα* του Παρθενώνος περιλάμβαναν μορφές ολόγλυφες που μειώνονταν σε κλίμακα προς τις γωνίες, και υπερέβαιναν συχνά τον περιορισμένο τριγωνικό χώρο προεξέχοντας πέρα από το μέτωπο του ή διαπερνώντας το οριζόντιο γείσο (άρματα Ηλίου και Σελήνης στο Α. αέτωμα). Τα εναέτια γλυπτά με την ανήσυχη κίνηση και το βαθύ λάξευμά τους, την τοποθέτησή τους λοξά στο χώρο, καθώς και την απόδοση της ανατομίας και της πτύχωσης των ενδυμάτων αντιπροσωπεύουν την πέρα από κάθε πειραματισμό πλέον ωρίμανση του Κλασικού Ρυθμού. Επιπλέον ορισμένα παρουσιάζουν "μπαρόκ" στοιχεία που προαναγγέλουν, χωρίς άμεση ακολουθία στη μεταγενέστερη κλασική γλυπτική, τη χαρακτηριστική τεχνοτροπία των ώριμων ελληνιστικών χρόνων.

Θα πρέπει να κατασκευάστηκαν με βάση προπλάσματα, πρακτική όπως φαίνεται διαδεδομένη για την κατασκευή χάλκινων και μαρμάρινων γλυπτών μεγάλου μεγέθους στους κλασικούς χρόνους. Στα προπλάσματα αυτά (*παραδείγματα*) εικάζεται η επίδραση της τέχνης του Φειδίου. Επίσης θεωρείται ότι οι μαθητές του Αγοράκριτος και Αλκαμένης ίσως ενέχονται στην εκτέλεση των εναέτιων γλυπτών του Παρθενώνος, τα οποία σήμερα βρίσκονται στα Βρετανικό Μουσείο και το Μουσείο Ακροπόλεως.

Τα γλυπτά του κέντρου των δύο συνθέσεων καταστράφηκαν σε μεγάλο βαθμό, του Α. με τη γέννηση της Αθηνάς, κατά τη μετατροπή του Παρθενώνος σε χριστιανική εκκλησία, του Δ. με την έριδα Αθηνάς και Ποσειδώνος, λόγω της έκρηξης του Μοροζίνι. Η θέση των υπόλοιπων μορφών στα αετώματα μας είναι γνωστή από τα σχέδια του Carrey (πίν. 56,3-4.)

Στο Α. αέτωμα (πίν. 58,2) εντοπίζονται προβλήματα στην αναπαράσταση της σύνθεσης στο κέντρο της που πρέπει να καταλαμβάνόταν από τη μορφή του καθιστού Δία και της Αθηνάς όρθιας δίπλα του, πάνοπλης μετά τη γέννησή της. Το θέμα της γέννησης της Αθηνάς από το κεφάλι του πατέρα της ήταν γνωστό πριν από τον Παρθενώνα στην αρχαϊκή και πρώιμη κλασική αγγειογραφία, όπου η θεά απεικονιζόταν όμως μικρογραφική. Κοντά στο Δία θα πρέπει να παριστανόταν επίσης η Ηρα στην οποία αποδίδεται το αποσπασματικά σωζόμενο σώμα μιας πεπλοφόρου καθώς και ένα θραύσμα κεφαλής, ο Ηφαιστος απομακρυνόμενος με τον πέλεκυ με τον οποίο απελευθέρωσε το Δία από τις ωδίνες του τοκετού, και ο Ποσειδώνας ή ο Αρης, στον οποίο ανήκε ο κορμός Η στο Μουσείο Ακροπόλεως. Τα άλυτα προβλήματα είναι αν το κέντρο της σύνθεσης καταλαμβάνόταν μόνον από μία μορφή πάνω ακριβώς στον άξονά του, εκείνη του Δία, ή αν είχαμε το Δία και την Αθηνά εκατέρωθεν του κεντρικού άξονα. Επίσης αν ο Δίας αποδιδόταν κατά μέτωπο ή όχι, και το είδος του καθίσματός του (βράχος, δίφρος ή θρόνος) καθώς η κολοσσική μορφή του δημιουργεί προβλήματα διευθέτησης στο στενό χώρο του αετώματος. Άλλοι θεοί παρακολουθούν από τα άκρα του αετώματος με έκπληξη τη θαυμαστή σκηνή του μέσου ή είναι στραμμένοι αντίθετα αδιάφοροι. Τις δύο γωνίες καταλαμβάνουν τα τέθριππα άρματα του Ηλίου (Α) που ανατέλλει στη Ν. κερκίδα και της Σελήνης (Ο) που δύει στη Β. κερκίδα, προσδίδοντας στην παράσταση ένα κοσμογονικό πλαίσιο.

Στη Ν. κερκίδα παριστάνονται από τη γωνία προς το κέντρο ο ανακεκλιμένος και γυμνός Διόνυσος (D), κατ' άλλους ο Ηρακλής, η Κόρη και η Δήμητρα (E, F), και η Αρτεμις ή Εκάτη που τρέχει προς αυτές (G) (πίν. 57,1). Στη Β. κερκίδα από το κέντρο προς τη γωνία σώζεται η καθιστή Κ (Εστία, Θέμις ή Λητώ) και ακολουθεί το περίφημο σύμπλεγμα της καθιστής L (Διώνη ή Αρτεμις) που κρατά στην ποδιά της την ανακεκλιμένη Αφροδίτη (M) (πίν. 57,2). Η M που παρουσιάζει το ερωτικό μοτίβο της γύμνωσης του ώμου, γνωστό από την Αρτέμιδα της Παρθενώνειας ζωφόρου, είναι η περισσότερο εξελιγμένη τεχνοτροπικά μορφή του Α. αετώματος και παρουσιάζει μανιερισμούς στη διαπραγμάτευση του ενδύματος που προετοιμάζουν τον Πλούσιο Ρυθμό στην αττική πλαστική. Εξαιρετική είναι τέλος η γλυπτική απόδοση της κεφαλής ενός από τα άλογα της Σελήνης (Ο) στο Βρετανικό Μουσείο (πίν. 57,3), στο οποίο βρίσκουμε έναν απαράμιλλης ομορφιάς συνδυασμό φυσιοκρατικών και σχηματοποιημένων διατυπώσεων, που εκφράζει την εσωτερική ουσία της κλασικής ελληνικής γλυπτικής.

Στο Δ. αέτωμα (πίν. 56,3-4, πίν. 58,1)) ο μύθος είναι σπάνιος και άγνωστος πριν από τον

Παρθενώνα, δημιουργώντας μεγαλύτερα προβλήματα στην αναπαράσταση της αρχικής σύνθεσης που εν τούτοις απηχείται στη μεταγενέστερη ερυθρόμορφη υδρία του Μουσείου της Πέλλας. Στη σύνθεση εισάγονται στοιχεία τοπιογραφικά καθώς και θαλασσινού θιάσου που επιβάλλονται από τις ανάγκες της μυθικής αφήγησης. Το κέντρο του αετώματος κατελάμβανε χάλκινη ελιά, δώρο της Αθηνάς στην πόλη της Αθήνας, ενώ το δώρο του Ποσειδώνος ήταν ένα άλογο. Πάνω στο δέντρο εμφανιζόταν ο χάλκινος κεραυνός του Δία, για την τελική διευθέτηση της έριδας υπέρ της Αθηνάς. Σύμφωνα με το μύθο το δώρο του Ποσειδώνος δεν προκρίθηκε από το μυθικό βασιλιά της Αθήνας Κέκροπα, και ο θεός σε αντίποινα πλημμύρισε την Αττική. Το στοιχείο αυτό φαίνεται ότι αποδιδόταν με την παρουσία κυμάτων και θαλασσινού θιάσου στο Δ. αέτωμα του Παρθενώνος. Στην εναέτια σύνθεση εκατέρωθεν του κέντρου παριστάνονταν οι ερίζοντες Αθηνά και Ποσειδών, αποκλίνοντας αντιθετικά σε διασκελισμό. Έχει σωθεί αποσπασματικά ο κορμός και μέρος της κεφαλής της Αθηνάς (L) στο Βρετανικό Μουσείο. Η λοξή αιγίδα που φορά η θεά (πίν. 58,3) είναι ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται στο λίγο μεταγενέστερο (περ. 420 π.Χ.) άγαλμα της Αθηνάς Αρείας (;) στο Μουσείο της Αγοράς. Ο κορμός του Ποσειδώνος (M) σώζεται επίσης στο Βρετανικό Μουσείο και το Μουσείο Ακροπόλεως (πίν. 59,1), και θεωρείται ότι αντιγράφηκε μαζί με την κεφαλή του στο 2ο αι. μ.Χ. στη μορφή των Τριτώνων από την πρόσταση του Ωδείου της Αγοράς των Αθηνών (πίν. 58,4). Δίπλα στην Αθηνά στη Β. κερκίδα βρισκόταν ο δίφρος της, οδηγημένος προς το κέντρο από τη Νίκη (G) ενώ πίσω του βρισκόταν ο Ερμής (H). Κάτω από τα άλογα αποδιδόταν ένας αυτόχθων της Αττικής με ουρά φιδιού ή ένας Τρίτων. Δίπλα στον Ποσειδώνα στη Ν. κερκίδα, η σύζυγός του Αμφιτρίτη (O) ήταν ηνίοχος του δικού του δίφρου. Ένα θαλάσσιο κύτος βρισκόταν στα πόδια της, ενώ ένας Τρίτων υποστήριζε και εδώ τα άλογα. Η Ιρις (N) έτρεχε προς το κέντρο πίσω από το άρμα του Ποσειδώνος (πίν. 59,2). Οι ήρωες της Αττικής εκδίκάζαν την έριδα παριστανόμενοι στα άκρα. Στη Β. γωνία η ανακεκλιμένη ανδρική μορφή (A) ερμηνεύεται συνήθως ως ο ποταμός Ιλισσός, κατά το ανάλογο του Α. αετώματος του ναού του Διός στην Ολυμπία. Ακολουθούσε πιθανόν μία ακόμη μορφή (A*), και ο Κέκροπ αγκαλιά με μία από τις κόρες του (B και C) και συνοδευόμενος από το φίδι, σύμβολο της αυτοχθονίας του, καθώς και οι άλλες κόρες του με το μικρό γιό του Ερυσίχθονα (D,E,F). Στη Ν. γωνία η ανακεκλιμένη γυναικεία μορφή W ίσως είναι η πηγή Καλλιρρόη, ενώ οι μορφές P,Q, R, S, T, U, U*, V ταυτίζονται με άλλα μέλη της βασιλικής οικογένειας της Αττικής (Πραξιθέα, Ωρείθια, Ζήτης, Κάλαις κ.λ.π.).

Ο Φειδίας και τα χρυσελεφάντινα έργα του

Η αρχαία παράδοση κατατάσσει τον Φειδία ως πρώτον στη μεγαλοπρέπεια και το κάλλος, ανάμεσα στους καλλιτέχνες που απεικόνισαν τη μορφή των θεών. Ο Φειδίας καταξιώθηκε επίσης σε μία ποικιλία τεχνικών όσο κανένας άλλος αρχαίος γλύπτης. Δούλεψε αγάλματα σε μάρμαρο και σε χαλκό, επίσης έργα τορευτικής και ακόμη ακρόλιθα και χρυσελεφάντινα γλυπτά. Πολλά από τα αγάλματά του ήταν κολοσσικής κλίμακας, όπως η χάλκινη Αθηνά Πρόμαχος στην Ακρόπολη των Αθηνών και η ακρόλιθη Αθηνά Αρεία στις Πλαταιές (460-450 π.Χ.).

Ο Φειδίας είναι μία καλλιτεχνική φυσιογνωμία που αγγίζει το μύθο, εντασσόμενος

μάλιστα από την αρχαία παράδοση στους καλλιτέχνες-μάγους, κατά το πρότυπο του Δαιδάλου. Γνωρίζουμε ότι του είχε ανατεθεί η κατασκευή του χρυσελεφάντινου αγάλματος της **Αθηνάς Παρθένου**, που η εκτέλεσή της προχώρησε παράλληλα με τις εργασίες οικοδόμησης του Παρθενώνος και της δημιουργίας του γλυπτού διακόσμου του. Ωστόσο δεν έχουμε καμμία άμεση μαρτυρία για τη συμμετοχή του Φειδίου στις εργασίες για το γλυπτό διάκοσμο του ναού. Αντίθετα, η πληροφορία του Πλουτάρχου, *Περικλής*, 13,4, ότι ο Φειδίας είχε τη γενική καλλιτεχνική εποπτεία στον Παρθενώνα, σήμερα ελέγχεται ως υπερβολική.

Οπωσδήποτε βέβαια μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Φειδίας άσκησε μέσω της δημιουργίας της Αθηνάς Παρθένου επίδραση στο γλυπτό διάκοσμο του Παρθενώνος, την οποία σήμερα είναι πολύ δύσκολο να ανιχνεύσουμε. Η στενή σχέση μεταξύ αγάλματος και γλυπτής διακόσμησης του ναού της Αθηνάς Παρθένου τεκμηριώνεται από το κοινό εικονογραφικό πρόγραμμα των δύο μνημείων. Η Γιγαντομαχία των Α. μετοπών επαναλαμβάνεται στη ζωγραφική σύνθεση στο εσωτερικό της ασπίδας της Παρθένου. Η Κενταυρομαχία των Ν. μετοπών απεικονιζόταν και στα σανδάλια του αγάλματος, η Αττική Αμαζονομαχία με πρωταγωνιστή το Θησέα αποδιδόταν τόσο στις Δ. μετόπες όσο και στην ανάγλυφη σύνθεση του εξωτερικού της ασπίδας της Αθηνάς. Τέλος, η απεικόνιση της γέννησης της Αθηνάς στη σύνθεση του Α. αετώματος του Παρθενώνος έχει το αντίστοιχό της στη ανάγλυφη ζωφόρο από λευκό μάρμαρο με τη δημιουργία της Πανδώρας στη βάση του λατρευτικού αγάλματος.

Η νεώτερη έρευνα δέχεται με βάση τεχνοτροπικές συγκρίσεις, ότι οι δύο επιφανέστεροι μαθητές του Φειδία, ο Πάριος Αγοράκριτος, και ο πιθανότατα Αθηναίος Αλκαμένης, εργάστηκαν αντίστοιχα για τα ενάετια γλυπτά και τη ζωφόρο του Παρθενώνος. Ο τελευταίος μάλιστα ίσως δούλεψε και για τη ζωφόρο της βάσης του αγάλματος της Αθηνάς Παρθένου. Η περισσότερο τολμηρή άποψη σήμερα θεωρεί και πάλι σύμφωνα με τεχνοτροπικές παρατηρήσεις, ότι ο Φειδίας ενέχεται στο σχεδιασμό των αετωματικών γλυπτών του Παρθενώνος.

Βασικές ιδεολογικές γραμμές του Περίκλειου προγράμματος διακόσμησης του ναού και του αγάλματος της Αθηνάς Παρθένου, είναι η κατάδειξη της αττικής αυτοχθονίας που δημιουργούσε το αίσθημα ανωτερότητας απέναντι στον εσωτερικό αντίπαλο, τη Σπάρτη, και παράλληλα η προβολή της υλικής δύναμης του αθηναϊκού δήμου μέσω της πολυτέλειας στην τέχνη ως παράγων ανταγωνισμού της Περσικής αυτοκρατορίας. Στην τελευταία αυτή αρχή στηρίζεται η υπερβολή του παραστατικού διακόσμου του αγάλματος της Αθηνάς Παρθένου, αλλά και η σύλληψή του ως ενός είδους δημόσιου θησαυρού, εφόσον οι πλάκες χρυσού που είχαν χρησιμοποιηθεί για το ένδυμα της θεάς ήταν κινητές και μπορούσαν να αφαιρεθούν οποιαδήποτε χρονική στιγμή υπήρχε χρεία.

Πληροφορίες για το άγαλμα (πίν. 61,1) αντλούμε από τους αρχαίους συγγραφείς, τον Πλίνιο και τον Πausανία, από τα μικρότερης κλίμακας αντίγραφα του, και από απεικονίσεις ή απήχηση των διακοσμητικών στοιχείων του σε διάφορες μεταγενέστερες παραστάσεις. Το ύψος του χρυσελεφάντινου αγάλματος της θεάς πλησίαζε τα 13 μ. και ήταν ένας κολοσσός για τα μέχρι τότε δεδομένα των ελληνικών αγαλμάτων. Μπροστά του το δάπεδο του σηκού είχε κοιλανθεί σε είδος ορθογώνιας ρηχής λεκάνης πλήρους ύδατος, για να υγραίνεται το ελεφαντόδοντο από το οποίο ήταν κατασκευασμένα κυρίως τα γυμνά μέρη του αγάλματος, και δευτερευόντως για την αντανάκλαση του κολοσσού που αξιοποιούσε περαιτέρω στο

μισοσκόταδο του ναού την αισθητική λειτουργία του. Μία παρόμοια λύση, όπου γινόταν χρήση ελαίου σε λεκάνη από σκούρο ασβεστόλιθο, χρησιμοποιήθηκε και στην περίπτωση του φειδιακού χρυσελεφάντινου Διός της Ολυμπίας. Η ευστάθεια του κολοσσικού αγάλματος εξασφαλιζόταν κατ' αρχήν από τη σταθερότητα του ξύλινου πυρήνα που όπως και στα ακρόλιθα αγάλματα, εμπήγνυται στο δάπεδο του σηκού, και γύρω του οικοδομείται το άγαλμα με τη βάση του.

Τα δύο ρωμαϊκών αυτοκρατορικών χρόνων αγαλμάτια της Αθηνάς Παρθένου στο **Εθνικό Μουσείο της Αθήνας**, η ημιτελής **Αθηνά Lenormant** του 3ου αι. μ.Χ. (πίν. 61,2), και η **Αθηνά του Βαρβακείου** του 2ου αι. μ.Χ. (πίν. 61,3) μας δίνουν την πληρέστερη εικόνα για την εμφάνιση της φειδιακής Παρθένου. Η θεά στέκεται άκαμπτη με στηρίζον το δεξιό σκέλος της και φερόμενο στο πλάι κατά το αττικό μοτίβο στήριξης το άνετο αριστερό. Έχει βαριές αναλογίες και φορά αττικό πέπλο. Αιγίδα που διακοσμείται με φίδια και εξανθρωπισμένο Γοργόνειο στολίζει το στήθος της. Με το δεξιό προτεταμένο χέρι της κρατά άγαλμα Νίκης φυσικού μεγέθους που ετοιμάζεται να απογειωθεί. Της **Νίκης** αυτής ο τύπος του σώματος παραμένει άγνωστος, ενώ ο τύπος της κεφαλής της αναγνωρίστηκε από την E.B. Harrison στον τύπο της κεφαλής Hertz, γνωστό από μία σειρά ρωμαϊκών μαρμάρινων έργων, με ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα στην **Αθήνα, στο Μουσείο της Αγοράς** (πίν. 62,2). Μάλιστα η Αμερικανίδα ερευνήτρια διαπίστωσε ότι παρόμοια με την κεφαλή της Νίκης της Αθηνάς Παρθένου είναι και η κεφαλή της λίγο μεταγενέστερης (περ. 420 π.Χ.) Νίκης του Παιωνίου από τη θρακική Μένδη, σήμερα στο Μουσείο της Ολυμπίας (πίν. 69,1).

Το δεξιό χέρι της Αθηνάς Παρθένου που κρατούσε τη Νίκη στηριζόταν σε κίονα σύμφωνα με τη μαρτυρία της Αθηνάς του Βαρβακείου. Αυτή είναι και η άποψη νεώτερων ερευνητών που θεωρούν τον κίονα στοιχείο της πρωτότυπης σύνθεσης που εξασφάλιζε περαιτέρω την ευστάθεια του αγάλματος. Η θεά μετατοπίζει ελαφρά το βάρος της προς το άνετο σκέλος, και προσδίδει στη στάση της μία ανησυχία, που μαζί με το αριστερό χέρι που θέτει πάνω στην άντυγα της όρθιας στο έδαφος στημένης ασπίδας της, μεταφέρει στο θεατή την ιδέα της πολεμικής ετοιμότητας της θεάς. Το φίδι της, για το οποίο ο Πausanias μας λέει ότι είναι ο Εριχθόνιος της Ακροπόλεως, κουλουριάζεται σε ετοιμότητα και αυτό, δίπλα στο άνετο σκέλος της θεάς και σε επαφή με το εσωτερικό της ασπίδας της. Η Αθηνά Παρθένος φορά αττικό κράνος με ανασηκωμένες παραγναθίδες, διακοσμημένο με τρία λοφία. Στη βάση του κεντρικού υπάρχει αγαλμάτιο σφίγγας ενώ τα δύο πλευρικά λοφία στηρίζονται σε αγαλμάτια Πηγάσων. Ανάγλυφοι γρύπες διακοσμούν τις παραγναθίδες. Ο διάκοσμος αυτός είναι αρχαϊστικός και υπογραμμίζει τον αρχέγονο χαρακτήρα καθώς και τη δαιμονική δύναμη της θεάς των Αθηναίων.

Η ασπίδα της Αθηνάς Παρθένου ήταν ελεφάντινη, αλλά στο εξωτερικό της καλυμμένη με χαλκό, όπου είχε αποδοθεί σε ανάγλυφη σύνθεση η Αττική Αμαζονομαχία γύρω από ένα κεντρικό Γοργόνειο. Μεμονωμένες σκηνές από την Αμαζονομαχία αντιγράφηκαν στην κλίμακα του πρωτοτύπου σε μαρμάρινους διακοσμητικούς πίνακες των μέσων του 2ου αι. μ.Χ. που βρέθηκαν στο λιμάνι του Πειραιά, σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιά (πίν. 62,3), καθώς και στην Ιταλία. Επίσης σώθηκαν μικρογραφικά αντίγραφα της ασπίδας της Παρθένου που προέρχονται από μικρής κλίμακας αντίγραφα του αγάλματος, ρωμαϊκών χρόνων. Τέτοια είναι η ασπίδα του αγαλματίου Lenormant (πίν. 61,2), η λεγόμενη **ασπίδα Strangford** στο Λονδίνο

(πίν. 62, 4-5) και η **ασπίδα ενός αγαλματίου Αθηνάς στο Μουσείο Πατρών** (πίν. 62,6), που μας δίνουν μία γενική ιδέα για τη διάταξη των μορφών στην πρωτότυπη σύνθεση. Σύμφωνα με την παράδοση ο Φειδίας είχε απεικονίσει τον εαυτό του καθώς και τον Περικλή ανάμεσα στις μορφές των πολεμιστών της Αμαζονομαχίας. Οι μορφές αυτές αναγνωρίζονται υποθετικά σε ορισμένα μικρογραφικά αντίγραφα της ασπίδας (πίν. 62,5). Για τη ζωγραφική σύνθεση της Γιγαντομαχίας που διακοσμούσε πάνω σε λευκό κονίαμα την ελεφάντινη επιφάνεια του εσωτερικού της ασπίδας, καθώς και την Κενταυρομαχία των σανδάλων της θεάς, δυστυχώς δεν γνωρίζουμε με ασφάλεια τίποτε.

Τα ανάγλυφα της βάσης του λατρευτικού αγάλματος της Αθηνάς Παρθένου απεικόνιζαν τη δημιουργία της πρώτης γυναίκας, της Πανδώρας, από τον Ηφαιστο και την Αθηνά, που την προίκισαν με στολίδια και οι άλλοι θεοί. Η Πανδώρα στη βάση παριστανόταν σαν άγαλμα στο κέντρο της σύνθεσης, η οποία οριοθετείτο στα άκρα της από τα ουράνια σώματα, τον Ηλιο και τη Σελήνη, και έτσι τοποθετείται μέσα σε ένα κοσμικό πλαίσιο, ακριβώς όπως και η γέννηση της Αθηνάς στο Α. αέτωμα του Παρθενώνος. Στοιχεία για την ανάπτυξη και σε κάποιο βαθμό και για την τεχνοτροπία της σύνθεσης μας παρέχουν ανάγλυφες μορφές στη βάση του **αγαλματίου της Αθηνάς Lenormant στο Εθνικό Μουσείο της Αθήνας** (πίν. 61,2), καθώς και στη βάση του ελεύθερου αντιγράφου της **Αθηνάς Παρθένου από τη Βιβλιοθήκη της Περγάμου, σήμερα στο Βερολίνο**, του α' μισού του 2ου αι. π.Χ. (πίν.62,1)).

Ο Φειδίας κατηγορήθηκε για κατάχρηση των πολύτιμων υλικών κατασκευής του αγάλματος της Αθηνάς Παρθένου κάποια χρονική στιγμή μετά την αναθέσή του, αλλά η αρχαία παράδοση είναι σκοτεινή και ως προς τη φύση της κατηγορίας και ως προς την έκβαση της υποθέσεως. Σήμερα πάντως γίνεται αποδεκτό στην έρευνα ότι μετά την καθιέρωση του Παρθενώνος και του αγάλματος της Παρθένου, και κατά τη διάρκεια των εργασιών κατασκευής των ενάετιων γλυπτών του ναού (438-432 π.Χ.), ο Φειδίας εργάσθηκε για το χρυσελεφάντινο άγαλμα του Ολυμπίου Διός.

Το χρυσελεφάντινο καθιστό άγαλμα του Διός μέσα στον ναό του που προϋπήρχε στην Ολυμπία, πλησίαζε μαζί με τη βάση του τα 13,50 μ., ήταν δηλ. υψηλότερο από την Αθηνά Παρθένο. Την πληρέστερη περιγραφή του οφείλουμε στον περιηγητή Πausανία (5.11.1-10). Επίσης το εικονογραφικό πρόγραμμα του διακόσμου του αγάλματος και του θρόνου του ήταν πολυπλοκότερο εκείνου της φειδιακής Παρθένου. Για την ποίκιση των επιχρυσωμένων ενδυμάτων του θεού είχε χρησιμοποιηθεί ύαλος, όπως αποδείχθηκε από τις μήτρες που βρέθηκαν κατά την ανασκαφή του εργαστηρίου του Φειδία στην Ολυμπία (οι πολύτιμοι λίθοι της περιγραφής). Η βάση του ήταν από μελανό ασβεστόλιθο όπου είχε αποδοθεί με ανάγλυφες μορφές από επιχρυσωμένο χαλκό η γέννηση της Αφροδίτης σε κοσμικό πλαίσιο. Ο Ζεύς είχε συλληφθεί στο φειδιακό άγαλμα ως ένας παντοδύναμος, παγκόσμιος θεός, ειρηνικός ωστόσο, εφόσον δεν έφερε το φοβερό όπλο του, τον κεραυνό. Στο δεξιό του χέρι κρατούσε και αυτός άγαλμα Νίκης, και στο αριστερό του σκήπτρο. Ο ειρηνικός Ζεύς εξέφραζε το πολιτικό ιδανικό της τριακονταετούς ειρήνης μεταξύ της Σπάρτης και της Αθήνας (κλείσθηκε το 446/5 π.Χ.) λίγο πριν την καταστρατήγησή της, και με έμφαση στην πελοποννησιακή πλευρά.

Στην περίπτωση του Διός δεν μας διασώθηκαν αντίγραφα του αγάλματος, ούτε των

παραπληρωματικών στοιχείων της σύνθεσής του σε φυσικό μέγεθος, με πιθανή εξαίρεση τη ζωφόρο με το φόνο των Νιοβιδών που κοσμούσε τις πλευρές του θρόνου του σήμερα στη Ρώμη, Villa Albani). Η κεφαλή του Διός απεικονίζεται ήδη σε νόμισμα της 'Ηλιδος κλασικών χρόνων, ενώ ολόκληρη η μορφή του σε αδριάνειο νόμισμα της ίδια πόλεως (πίν. 63,1) και επίσης απηχείται σε ένα βαθμό στο Δία του **κρατήρα Baksy** των αρχών του 4ου αι. π.Χ. στο **Ερμιτάζ** (πίν. 63,2).

Αγαλμάτια Χαρίτων και Ωρών επέστεφαν το θρόνο. Επίσης σειρά αγαλμάτων Νικών υπήρχε γύρω από τα πόδια του θρόνου πάνω στη βάση του αγάλματος. Ψηλότερα τα εγκάρσια στηρίγματα των ποδιών του θρόνου διακοσμούσαν στην πρόσθια πλευρά με ολόγλυφες μορφές αθλητών και στις άλλες τρεις πλευρές παριστανόταν και πάλι ολόγλυφη η εκστρατεία του Ηρακλέους και του Θησέως εναντίον των Αμαζόνων στη μυθική Θεμίσκυρα. Σκοτεινά θέματα συναντάμε και στο διάκοσμο του φειδιακού Διός, με το φόνο των Νιοβιδών στις πλευρές του θρόνου και σφίγγες που έχουν αρπάξει παιδιά της Θήβας, ένα αιγυπτιακό θέμα μάλλον. Τα διάκενα κάτω από το θρόνο του Διός φράσσονταν με γραπτούς πίνακες με μυθολογικά θέματα που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος Πάναινος, ανηψιός του Φειδία. Στο υποπόδιο παριστανόταν η πάρασταση του δωρικού ήρωα και μυθικού ιδρυτή των Ολυμπιακών Αγώνων Ηρακλέους με την πάρασταση του κατ' εξοχήν αττικού ήρωα Θησέως.

Ο φειδιακός Ζεύς μεταφέρθηκε από τον αυτοκράτορα Θεοδόσιο Α' στην Κωνσταντινούπολη, όπου καταστράφηκε από πυρκαγιά στους χρόνους του αυτοκράτορα Ζήνωνος του Ισαύρου (474-491 μ.Χ.).

Οι μαθητές του Φειδία Αγοράκριτος και Αλκαμένης

Ο **Πάριος Αγοράκριτος** ήταν ο αγαπημένος μαθητής του Φειδίου και στην αρχαία παράδοση ειδικότερα υπάρχει σύγχυση για την απόδοση ορισμένων τουλάχιστων γλυπτών ανάμεσα στους δύο αυτούς γλύπτες, ειδικότερα για το λατρευτικό άγαλμα της **Νεμέσεως στο ναό της στο Ραμνούντα** της Αττικής και το άγαλμα της **Μητέρας των θεών στην Αγορά των Αθηνών**. Αυτά αποδίδονται ωστόσο από τη νεώτερη έρευνα στον Αγοράκριτο. Η αποσπασματική κεφαλή του μαρμάρινου αγάλματος της Νεμέσεως σήμερα στο **Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο** είχε βρεθεί στις αρχές του 19ου αι. π.Χ.. Χάρη όμως στην προσεκτική έρευνα των πολυάριθμων θραυσμάτων του σώματος της θεάς στο χώρο του Ραμνούντος ο καθηγητής Γ. Δεσπίνης μπόρεσε να ταυτίσει στις αρχές της δεκαετίας του '70, τον αγαλματικό τύπο της **Νεμέσεως του Αγορακρίτου** στη ρωμαϊκή αντιγραφική παράδοση, και να αναπαραστήσει γραφικά το άγαλμα σύμφωνα και με την περιγραφή του Πausανία (πίν. 63,3). Η Νέμεσις από παριανό μάρμαρο, φορά τον σπάνιο τύπο του χιτώνα με απόπτυγμα και κόλπο, καθώς και ιμάτιο. Στο προτεινόμενο δεξιό χέρι της κρατούσε σπονδική φιάλη και στο χαμηλωμένο αριστερό κλαδί μηλιάς. Το σύμβολό της αυτό αλλά και η όλη εικονογραφία της υποδηλώνουν τη συγγενεία της με παραστάσεις Αφροδίτης. Η πτυχολογία της είναι έντονα κινημένη με ευρύτατη χρήση της εγχάραξης, στοιχείο που θεωρείται προσωπικό χαρακτηριστικό της τέχνης του Αγορακρίτου. Η Νέμεσις χρονολογείται στις αρχές της δεκαετίας 430-420 π.Χ.,

ενώ στους τελευταίους χρόνους της τοποθετείται η μαρμάρινη βάση του αγάλματος, με ανάγλυφη παράστασή της παράδοσης της ωραίας Ελένης από τη θετή μητέρα της Λήδα, στην πραγματική μητέρα της, τη Νέμεσι. Το καλύτερο αντίγραφο του αγάλματος βρίσκεται στη Γλυπτοθήκη Ny Carlsberg της Κοπεγχάγης (πίν. 63,4), και ένα άλλο του 2ου αι. μ.Χ. στο Εθνικό Μουσείο της Αθήνας.

Ο Αγοράκριτος ή το εργαστήριό του συσχετίζονται με τις ανάγλυφες ζωφόρους του ναού της Αθηνάς Νίκης (420-410 π.Χ.) και με τα ανάγλυφα του θωρακείου του γύρω στο 410 π.Χ. Τα τελευταία με τις περίφημες μορφές των Νικών που στολίζουν τρόπαια, οδηγούν ζώα στη θυσία και γενικά σχετίζονται με τη λατρευτική πρακτική στο ναό, εναλλασσόμενες με μορφές της καθιστής Αθηνάς είναι τα αντιπροσωπευτικά έργα του *Πλούσιου Ρυθμού* στην Αττική. Πολύ γνωστή είναι η **Νίκη που σκύβει για να λύσει το σανδάλι της** (πίν. 64,1) σε μία επιδεικτική χειρονομία προς τον πιστό που θα εισερχόταν στο ιερό της Αθηνάς Νίκης, της οποίας η χθόνια λατρεία υπαγόρευε το ανυπόδητο. Η Νίκη αυτή είναι θαυμαστή για την αρμονία της κίνησής της.

Ο *Πλούσιος Ρυθμός* στην Αττική επικρατεί στο τελευταίο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. (425-400 π.Χ.) και έχει τις ρίζες του στην τεχνοτροπία του Αγορακρίτου. Χαρακτηριστικά του είναι η διάφανεia των γυναικείων ενδυμάτων στα μέρη που κολλούν στο σώμα, και η τριδιάστατη, ελεύθερη και συχνά καμπυλόγραμμη κίνησή τους στο χώρο, στα μέρη όπου περιβάλλουν τη μορφή.

Ο **Αλκαμένης** ήταν ίσως γηγενής Αθηναίος και εργάστηκε τόσο σε μάρμαρο όσο και σε χαλκό. Εκφράζει την παραδοσιακή κατεύθυνση της αττικής γλυπτικής, και η τεχνοτροπία του είναι συντηρητικότερη σε σχέση με εκείνη του Αγορακρίτου. Αντιπροσωπεύει με το έργο του, την αντίδραση στον Πλούσιο Ρυθμό, τον λεγόμενο *'Ησυχον Ρυθμό* της δεκαετίας 430-420 π.Χ. με την ηρεμία του ενδύματος που αποδίδεται επίσης αδιαφανές. Η τεχνοτροπία αυτή απαντάται χαρακτηριστικά σε μία **ζωφόρο με γυναικείες μορφές στο Μουσείο της Αγοράς των Αθηνών** (πίν. 64,3-4), με αβέβαιη απόδοση σε κάποιο μνημείο (βωμός του Αρεως στην Αγορά, θωράκειο βωμού της Αθηνάς Πολιάδος στην Ακρόπολη ή θωράκειο τεμένους της Αθηνάς Εργάνης στα ΝΔ. του Παρθενώνος). Ο Αλκαμένης συνδέεται επίσης από τη νεώτερη έρευνα με τα γλυπτά της παρθενώνας ζωφόρου.

Πρέπει να ήταν ο γλύπτης της **Πρόκνης με τον 'Ίτου**, πρωτότυπου έργου (430-420 π.Χ.) στο **Μουσείο Ακροπόλεως**, που ήταν επίσης και ανάθημά του, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Πausανία (πίν. 64,2). Τεχνοτροπικά και τυπολογικά η Πρόκνη βρίσκεται πολύ κοντά στις **Καρυάτιδες του Ερεχθείου** (πίν. 65,1), σήμερα στο Μουσείο Ακροπόλεως και μία στο Βρετανικό Μουσείο (περ. 420 π.Χ.) που για το λόγο αυτό αποδίδονται στον Αλκαμένη.

Ο Αλκαμένης ήταν ακόμη ο δημιουργός των χάλκινων λατρευτικών αγαλμάτων της Αθηνάς Ηφαιστείας/Εργάνης και του Ηφαίστου για το Ηφαίστειο στην αθηναϊκή Αγορά στο διάστημα 421-415 π.Χ. Η **Αθηνά Ηφαιστεία** αναγνωρίστηκε από την E.B. Harriison στον αγαλματικό τύπο της Αθηνάς **Velletri** (Λούβρο, πίν. 65,2). Η βάση του λατρευτικού αυτού συντάγματος διακοσμείτο με την ανάγλυφη παράσταση της **γέννησης του Εριχθονίου**, παιδιού του Ηφαίστου και της Αθηνάς από τη Γη, που η σύνθεσή της μας παραδίδεται από

νεοαττικά ανάγλυφα (Βατικανό, πίν. 65,3).

Ο Αλκαμένης θεωρείται ο δημιουργός των πρώτων σημαντικών *αρχαϊστικών* έργων, του Ερμή Προπυλαίου, στη μορφή της ερμαϊκής στήλης (πίν. 65,4), και της Εκάτης Επιπυργιδίας, που παριστάνεται για πρώτη φορά τρίμορφη (Αθήνα, Βρετανική Αρχαιολογική Σχολή, πίν. 65,5). Και τα δύο είναι γνωστά από μεταγενέστερα αντίγραφα και ήταν στημένα στην είσοδο της Ακροπόλεως των Αθηνών.

Επίσης δημιούργησε ένα άγαλμα της Αφροδίτης εν Κήποις για το ιερό της θεάς στον Ιλισσό, που παρίστανε τη θεά στηριζόμενη σε πεσσό και μας παραδόθηκε από τη ρωμαϊκή αντιγραφική παράδοση. Αυτό φαίνεται ότι επαναλάμβανε τον τύπο ενός λίγο παλαιότερου αγάλματος Αφροδίτης του Φειδία στον οποίο όμως η θεά φορούσε και ιμάτιο ως καλύπτρα (Νεάπολη, πίν. 66,1). Γύρω στο 420 π.Χ. ο τύπος επαναλαμβάνεται στο *άγαλμα της στηριζόμενης Αφροδίτης για το ιερό της θεάς στο Δαφνί*. Θραύσμα από τον κορμό του, από πεντελικό μάρμαρο, εκτίθεται στο Εθνικό Μουσείο της Αθήνας. Στον Αλκαμένη αποδίδεται και το πρωτότυπο άγαλμα του λεγόμενου Αρη Borghese (Λούβρο, πίν. 66,2), ένα έργο περίπου του 430 π.Χ., με το αττικό μοτίβο στήριξης, που ταυτίζεται με το λατρευτικό άγαλμα του θεού στον κοινό ναό του με την Αθηνά Αρεία, αρχικά στις Αχαρνές και από τον 1ο αι. π.Χ. στην Αγορά των Αθηνών.

Ο Αλκαμένης, ο μαθητής του Φειδία δεν μπορεί να είναι ο ίδιος με το δημιουργό των αετωματικών γλυπτών στο Δ. αέτωμα του ναού του Διός στην Ολυμπία που αναφέρει ο Πausανίας. Αν εδώ δεν υπόκειται κάποιο λάθος, θα πρέπει να υποθέσουμε είτε ότι πρόκειται για ένα γλύπτη του Αυστηρού Ρυθμού με το ίδιο όνομα, είτε ότι ο κλασικός γλύπτης Αλκαμένης απλώς επιδιόρθωσε τα παλαιότερά του γλυπτά της Ολυμπίας.

Ο Πολύκλειτος και η σχολή των χαλκοπλαστών του Αργους

Περίφημος στην αρχαία παράδοση είναι ο Πολύκλειτος, χαλκοπλάστης, πιθανότατα καταγόμενος από το Αργος, που τοποθετούμε την περίοδο δημιουργίας του στο διάστημα 460-420 π.Χ. Τα έργα του, κυρίως αγάλματα αθλητών, γνωρίζουμε κυρίως από τα μαρμάρινα ρωμαϊκά αντίγραφα τους και από μερικές περίπου σύγχρονες αντανakλάσεις τους σε ελάσσονες δημιουργίες. Η *ζύγιση ή αντιθετική κίνηση (contraposto)*, η ορθογώνια σύλληψη των γυμνών ανδρικών μορφών και ο τετραγωνισμός της μυολογίας τους, και τέλος το μοτίβο στήριξης με το άνετο σκέλος φερόμενο προς τα πίσω και στηριζόμενο με ανασηκωμένο το πέλμα στο έδαφος είναι χαρακτηριστικά στις μορφές του Πολυκλείτου. Ωστόσο δεν υπήρξε ευρετής τους, καθώς εμφανίσθηκαν στην αρχαία ελληνική τέχνη πριν από αυτόν, αλλά μόνον τα τελειοποίησε, τα έφερε στην ολοκλήρωση, στην πλήρη συνέπειά τους.

Ο Πολύκλειτος έδωσε την κανονική μορφή στην αντιθετική κίνηση του σώματος, με την άνοδο του ισχίου του φέροντος σκέλους και το κατέβασμα του αντίστοιχου ώμου, και με την κάθοδο του ισχίου της άνετης πλευράς και το ανέβασμα του αντίστοιχου ώμου. Η φέρουσα πλευρά του σώματος παρουσιάζεται σε ένταση και σύσφιξη, και το αντίστοιχο χέρι πέφτει χαλαρό κατά μήκος της πλευράς αυτής, προς την οποία στρέφεται και η κεφαλή της μορφής. Αυτή η πλευρά παρουσιάζεται κλειστή. Αντίθετα, η άνετη πλευρά του σώματος με την κίνηση

του άνετου σκέλους που έρχεται έντονα προς τα πίσω και πατά μόνον με τα δάκτυλα του άκρου ποδιού, και το αντίστοιχο χέρι φορέα της δράσεως που κατευθύνεται προς τα έξω, είναι ανοικτή στο χώρο. Αυτός είναι ο χιαστικός **κανόνας** του Πολυκλείτου που πραγματώθηκε στο περιφημότερο από τα αγάλματά του, τον **Δορυφόρο** (450-440 π.Χ.) (πίν. 67,1 αντίγραφο στο Μουσείο της ιταλικής Νεαπόλεως, πίν. 67,2, αντίγραφο στη Μιννεάπολη, και πίν. 66,3 ερμαϊκή στήλη του Απολλωνίου στη Νεάπολη και πάλι). Στη μεταγενέστερη Αρχαιότητα θεωρήθηκε ότι το άγαλμα αυτό ενσωμάτωνε τις θεωρητικές αντιλήψεις της τέχνης του Πολυκλείτου, που τις διατύπωνε στο σύγγραμμά του *Κανών*, το πρώτο που γνωρίζουμε για αρχαίο γλύπτη, άποψη όμως που δεν είναι τεκμηριωμένη.

Ο Πολύκλειτος είναι γνωστό ότι επηρέασε ιδιαίτερα το Λύσιππο, όπως ο ίδιος παραδεχόταν, και ενδεικτικός από την άποψη αυτή είναι ο **αναπαυόμενος Ηρακλής** του Πολυκλείτου, γνωστός από αντίγραφο στη Ρώμη, Μουσείο Θερμών, και στη Γλυπτοθήκη της Κοπεγχάγης. Ο Ηρακλής φέρνει το αριστερό χέρι προς τα πίσω και το στηρίζει στο γλουτό, ένα μοτίβο που θα χρησιμοποιήσει και ο Λύσιππος στο β' μισό του 4ου αι. π.Χ. στον αγαλματικό τύπο του **Ηρακλέους Farnese** και στις παραλλαγές του (πίν. 59,1-3).

Το υστερότερο έργο του Πολυκλείτου που μας παρέδωσε η ρωμαϊκή αντιγραφική παράδοση είναι ο **Διαδούμενος**, καλύτερα γνωστός από το υστεροελληνιστικό μαρμαρίνο αντίγραφό του που βρέθηκε στη **Δήλο** και εκτίθεται στο **Εθνικό Μουσείο της Αθήνας** (πίν.67,3-4) (το πρώτο πιστό αντίγραφο ενός κλασικού έργου). Στο έργο αυτό κορυφώνονται οι αντικανονικές τάσεις στη δημιουργία του Πολυκλείτου. Η κίνηση των χεριών που δένουν την ταινία του νικητή γύρω από την κεφαλή του νέου επεμβαίνουν στη ζύγιση, καθώς "τραβούν" τη μορφή προς τα επάνω υπερβαίνοντας το νόμο της βαρύτητας. Επίσης στο **Διαδούμενο** εμφανίζονται τα πρώτα υστεροκλασσικά στοιχεία, στην ιμπρεσιονιστική απόδοση της κόμης που περιορίζει την πλαστική εξατομίκευση του κάθε βοστρύχου (πίν. 15,4)- και ακόμη στη δράση των χεριών μέσα σε ένα επίπεδο μπροστά από το σώμα, που δείχνει ένα βαθμό κατάκτησης του τρισδιάστατου χώρου.

Ο Πολύκλειτος αναφέρεται ότι δημιούργησε και ένα άγαλμα **Αμαζόνας**, όπως ο Φειδίας, ο Κρησίλας και πιθανότατα και άλλοι γλύπτες για το Αρτεμίσιο της Εφέσου, ίσως στο πλαίσιο ενός διαγωνισμού. Η νεώτερη έρευνα αναγνωρίζει ανάμεσα στους τρεις αγαλματικούς τύπους πληγωμένων Αμαζόνων που μας διέσωσε η αντιγραφική παράδοση, τον **τύπο της Αμαζόνας Sciarra - Lansdowne** (Κοπεγχάγη, Γλυπτοθήκη Ny Carlsberg, πίν. 68,1) ως έργο του Πολυκλείτου. Αυτή απεικονίζεται αναπαυόμενη με το αριστερό χέρι της ακουμπισμένο σε πεσσίσκο και το δεξιό πάνω από την κεφαλή της. Δείχνει την προσαρμογή του κανόνα ζύγισης για πρώτη φορά σε μία στηριζόμενη μορφή, όπου μέρος του βάρους του σώματος φέρεται από το στήριγμα.

Καλλίμαχος, Κρησίλας, Παιώνιος

Στον χαλκοπλάστη Καλλίμαχο, που η αρχαία παράδοση χαρακτηρίζει *κατατηξίτεχνο*, για την ακρίβεια και εκζήτηση της τέχνης του αποδίδεται το πρωτότυπο άγαλμα της **Αφροδίτης Γρέιμς ή Αφροδίτης Λούβρου/Νεαπόλεως** (αντίγραφα στα Μουσεία Θεσσαλονίκης, πίν.

68,2, και Αργούς). Η θεά παριστάνεται σε πολυκλείτιο χιαστικό ρυθμό, και φορά αχειρίδωτο χιτώνα που κολλά στο σώμα επιτρέποντας τη διαφάνεια, ενώ γλιστρά κατά τρόπο χαρακτηριστικό για τη θεά της ομορφιάς από τον αριστερό ώμο, αποκαλύπτοντας το αντίστοιχο στήθος. Επίσης με το δεξιό χέρι της ανυψώνει τη μία άκρη του ιματίου της στην πλάτη πάνω από το δεξιό ώμο σε μία παραλλαγή του μοτίβου της ανακάλυψης, ενώ η άλλη άκρη πέφτει πάνω από τον αριστερό πήχη της. Το μοτίβο αυτό του ιματίου που τεντώνεται στην πλάτη της γυναικείας μορφής θεωρείται γαμήλιο (πρβ. τη νύφη Ιπποδάμεια στο Α. αέτωμα του ναού του Διός στην Ολυμπία) ή προκειμένου για θεά είναι μοτίβο επιφάνειας. Ο Καλλίμαχος ήταν επίσης ο ευρετής του περίτεχνου κορινθιακού κιονοκράνου, ενώ κατασκεύασε έναν μνημειώδη χρυσό λύχνο για το Ερέχθειο στην Ακρόπολη των Αθηνών. Ο Πλίνιος του αποδίδει μία σύνθεση με Λάκαινες χορεύτριες που αναγνωρίζονται σε νεοαττικά ανάγλυφα, και η νεώτερη έρευνα συσχετίζει με τον γλύπτη αυτόν μία σύνθεση με **Μαινάδες σε έκσταση**, γνωστή και αυτή από νεοαττικά ανάγλυφα (πίν. 68,3) (λ.χ. στο Μουσείο Κορίνθου, αυλή).

Ο **Κρησίλας** από την Κυδωνία της Κρήτης, σύγχρονος του Φειδία, εργάσθηκε στην Αθήνα. Είναι ο δημιουργός του μεταθανάτιου **πορτραίτου του Περικλέους** (Λονδίνο, πίν. 68,4), πιθανότατα στημένου στην Ακρόπολη των Αθηνών.

Ο **Παιώνιος** από την ιωνική πόλη Μένδη της Θράκης, μαθήτευσε όπως φαίνεται στην Αθήνα, στη φειδιακή σχολή γλυπτικής. Το μόνο έργο του που ταυτίζουμε με βεβαιότητα, είναι η **Νίκη του από παριανό μάρμαρο στο Μουσείο της Ολυμπίας** (πίν. 69,1). Το άγαλμα της Νίκης ήταν στημένο σε τριγωνικό βάθρο που πλησίαζε σε ύψος τα 10 μ. στα ΝΑ. της πρόσοψης του ναού του Διός. Από την επιγραφή στη βάση της και από τα αναφερόμενα από τον περιηγητή Πausανία σχετικά με αυτή, γνωρίζουμε ότι ήταν ανάθημα των Μεσσηνίων και των Ναυπακτιών για τη ναυτική νίκη των Αθηναίων εναντίον των Σπαρτιατών στη Σφακτηρία το 425 π.Χ. στην οποία και αυτή συνέβαλαν, το άγαλμα όμως δεν έγινε δυνατόν να στηθεί παρά μόνον μετά την ειρήνη του Νικία το 421 π.Χ.

Η Νίκη του Παιωνίου είναι ένα τόλμημα από άποψη τεχνικής και η πρώτη επιτυχημένη προσπάθεια στην ελληνική πλαστική για την απόδοση μιας ιπτάμενης Νίκης. Ο Παιώνιος υιοθετεί περίπου την κλίμακα της Νίκης της φειδιακής Αθηνάς Παρθένου, καθώς και τον τύπο της κεφαλής της, που είναι όμως σε μεγάλο βαθμό κατεστραμμένη στο άγαλμα της Ολυμπίας. Η Νίκη ετοιμάζεται να απογειωθεί, βρίσκεται όμως ακόμη σε πτήση, της οποίας η αίσθηση μεταφέρεται στο θεατή, όχι μόνον με την πλάγια κίνηση προς τα αριστερά της και την παρουσία του ιπτάμενου αετού, συμβόλου του Διός κάτω από τα σκέλη της, αλλά κυρίως με την απουσία ζύγισης στο σαν γυμνό μέσα από το χιτώνα προβαλλόμενο σώμα της. Επίσης με το μεγάλο ιμάτιο που ανέμιζε στην πλάτη της, καθώς το κρατούσε ανοιγμένο και με τα δύο χέρια, και τις στροβιλιζόμενες, δραματικά λαξευμένες, έξεργες πτυχές του πέπλου της που ανεμίζουν προς τα έξω δίπλα στο δεξιό σκέλος της. Η διαμόρφωσή τους που θυμίζει κύματα και η εντύπωση του βρεγμένου διαφανούς ενδύματος στα τμήματα όπου ο πέπλος κολλά στο σώμα της Νίκης αισθητοποιούν επιπλέον την έννοια της ναυτικής νίκης των αντιπάλων της Σπάρτης. Το άγαλμα εισάγει με τρόπο χαρακτηριστικό την τεχνοτροπία του Πλούσιου Ρυθμού των δύο τελευταίων δεκαετιών του 5ου αι. π.Χ.

Ο Παιώνιος αναφέρεται στην επιγραφή της βάσης της Νίκης και ως ο κατασκευαστής μετά από διαγωνισμό, των ακρωτηρίων της πρόσοψης του ναού του Διός από επιχρυσωμένο χαλκό, μιας Νίκης ως κεντρικού και δύο τριπόδων ως πλάγιων ακρωτηρίων. Αυτή την πληροφορία ίσως παρερμήνευσε ο Πausanίας που αναφέρει τον Παιώνιο ως δημιουργό των γλυπτών του Α. αετώματος του ναού.

Η νεώτερη έρευνα έχει αποδώσει στον Παιώνιο το σχεδιασμό και εν μέρει την εκτέλεση των **ζωφόρων** στο εσωτερικό του σηκού του ναού του **Απόλλωνος Επικουρείου στις Βάσσεις της Φιγάλειας**. Αυτές οι ζωφόροι στο **Βρετανικό Μουσείο** απεικονίζουν τη **Θεσσαλική Κενταυρομαχία και Αμαζονομαχία** (πίν. 69,2) και χρονολογούνται σήμερα στη στροφή προς το 4ο αι. π.Χ. Η τεχνοτροπία τους με τις βαριές και ρωμαλέες μορφές συνδέεται μάλλον με την παραγωγή των Αργείων εργαστηρίων.

Εξίσου αβέβαιες είναι οι υποθέσεις ότι ο Παιώνιος εργάστηκε για τα γλυπτά της **ζωφόρου του Ερεχθείου** (409-406 π.Χ.) (πίν. 70,1) που ήταν μορφές από πεντελικό μάρμαρο επικολλημένες σε βάθος από μελανό ελευσίνιο λίθο, με αταύτιστο θέμα, σήμερα στο **Μουσείο Ακροπόλεως**, ή για το **γλυπτό διάκοσμο του θωρακείου του ναού της Αθηνάς Νίκης** στην Ακρόπολη (ο καλλιτέχνης Β κατά τον R. Carpenter).

Αρχιτεκτονικά γλυπτά του 5ου αι. π.Χ.

Εκτός από τα αναφερθέντα παραπάνω, άλλα αρχιτεκτονικά γλυπτά του 5ου αι. π.Χ. είναι τα ακόλουθα.

Οι γλυπτές **μετόπες** του **Ηφαιστείου**, ναού του Ηφαίστου και της Αθηνάς Εργάνης στον Αγοραίο Κολωνό, χρονολογούνται στις αρχές της δεκαετίας 450-440 π.Χ. Οι 10 μετόπες της Α. πλευράς παριστάνουν τους **άθλους του Ηρακλέους** και οι 8 πρόσθιες μετόπες της Β. και Ν. πλευράς, ανά 4 αντίστοιχα, τους άθλους του Θησέως. Και οι δύο ήρωες θεωρούνταν ότι συνέδραμαν τους Αθηναίους στη μάχη του Μαραθώνος, και οι άθλοι τους περιελήφθησαν για αυτόν τον λόγο στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού αυτού που η ανέγερσή του ήταν μέρος του Κιμώνειου οικοδομικού προγράμματος. Οι μετόπες αυτές ανήκουν τεχνοτροπικά ακόμη στον Αυστηρό Ρυθμό. Νεώτερες είναι οι γλυπτές **ζωφόροι** του ναού από τη δεκαετία 430-420 π.Χ, που παρουσιάζουν στοιχεία του *Ήσυχου Ρυθμού*. Το θέμα της Δ. ζωφόρου, εύκολα αναγνωρίσιμο από το επεισόδιο του θανάτου του ήρωα Καινέως είναι η **Θεσσαλική Κενταυρομαχία** (πίν. 70,4), με συμμετοχή του Πειρίθου και του Θησέως. Το θέμα της Α. ζωφόρου περιλαμβάνει **Αγορά θεών** και στη μέση σκηνή μάχης (πίν. 70,2-3), που έχει ταυτισθεί με την **αντιμετώπιση των Παλλαντιδών από τον Θησέα ή με επεισόδια του Τρωικού πολέμου**, χωρίς να υπάρχει βεβαιότητα. Τα παραπάνω γλυπτά είναι από παριανό μάρμαρο. Τα εναέτια γλυπτά και τα ακρωτήρια του ναού παρουσιάζουν πολλά προβλήματα αποκατάστασης και αναγνώρισης των θεμάτων τους. Συνήθως ως ακρωτήριο ή ενάετιο στο Ηφαιστείο αποδίδεται το αποσπασματικό σύνταγμα του **εφεδρισμού** από παριανό μάρμαρο, στο Μουσείο της Αγοράς των Αθηνών (πίν. 70,7).

Μία μορφή **Ηβης (?)** και μία **Νηρηίδα** πάνω σε **δελφίνι** (πίν. 70,5) στο Εθνικό Μουσείο της Αθήνας αποδίδονται στο ναό του Αρεως που μεταφέρθηκε από τις Αχαρνές στην

Αγορά των Αθηνών τον 1ο αι. π.Χ. Με τον ναό αυτό ή με τη στοά του Ελευθερίου Διός στην αγορά των Αθηνών συνδέεται επίσης μία **Νίκη ακρωτήριο από πεντελικό μάρμαρο στο Μουσείο της Αγοράς** (πίν. 70,6).

Ο δωρικός ναός του Ποσειδώνος στο Σούνιο έφερε γλυπτές ιωνικές ζωφόρους τοποθετημένες, όπως και στο Ηφαίστειο στο μέτωπο του προνάου και του οπισθοδόμου, ή κατ' άλλη άποψη εσωτερικά στις πλευρές της Α. πρόστασης του ναού, καθώς και αετωματικές συνθέσεις. Οι ζωφόροι από παριανό μάρμαρο σώζονται σε πολύ κακή κατάσταση στο **Μουσείο Λαυρίου**, και απεικόνιζαν τη **Θεσσαλική Κενταυρομαχία, Γιγαντομαχία** και πιθανότατα και **άθλους του Θησέως**, ή κατ' άλλη άποψη αντί των δύο τελευταίων θεμάτων τη **θήρα του Καλυδωνίου κάπρου** (πίν. 71,1). Χρονολογούνται στις αρχές της δεκαετίας 450-440 π.Χ. Μία καθιστή **γυναικεία μορφή** που σώζεται από τα αετώματα στο **Εθνικό Μουσείο**, και ίσως ανήκε σε σύνθεση με την **έριδα Ποσειδώνος και Αθηνάς**, χρονολογείται τεχνοτροπικά στη δεκαετία 430-420 π.Χ. (πίν. 71,2).

Οι ζωφόροι του ιωνικού ναού της Αθηνάς Νίκης, περ. του 420 π.Χ. διατηρούνται πάνω στο κτίριο, ενώ μερικές πλάκες που αφαιρέθηκαν βρίσκονται στο Λονδίνο, στο Βρετανικό Μουσείο. Στη Β. και τη Δ. ζωφόρο απεικονίζονται **μάχες μεταξύ Ελλήνων**, στη Ν. πλευρά **μάχη μεταξύ Ελλήνων και Περσών** (ίσως του Μαραθώνος) (πίν. 71,3) και στην Α. πλευρά **Αγορά θεών**.

Αταύτιστα είναι τα θέματα των **ζωφόρων** του παρόμοιου ιωνικού ναού που βρισκόταν παρά τον Ιλισσό, και σήμερα είναι μοιρασμένες ανάμεσα στα **Μουσεία** της Βιέννης και του Βερολίνου (πίν. 71,4-5), ενώ θραύσματα υπάρχουν και στο **Εθνικό Μουσείο της Αθήνας**. Χρονολογούνται περ. το 440 ή το 420 π.Χ. Τα θέματά τους ίσως σχετίζονται με αττικούς μύθους, και περιλαμβάνουν σκηνές αρπαγής γυναικών.

Από το ναό της **Νεμέσεως στο Ραμνούντα** που δεν έφερε άλλο γλυπτό διάκοσμο πλην των **ακρωτηρίων** του σώζεται ένα θραύσμα στο **Εθνικό Μουσείο της Αθήνας** (430-420 π.Χ.) που ταυτίστηκε από τη Σ. Καρούζου ως το κεντρικό ακρωτήριο του ναού με την **αρπαγή της Ερεχθίδος Ωρείθυιας από το Βορέα** (πίν. 71,6) και αποδόθηκε στο εργαστήριο του Αγορακρίτου. Χαρακτηριστική είναι η εξαιρετικά βαθειά λάξευση των ελεύθερων από το σώμα πτυχών του ενδύματος.

Από τον δωρικό ναό των **Αθηναίων στη Δήλο** (425-417 π.Χ.) σώθηκαν αποσπασματικά οι μορφές των **ακρωτηρίων** του και πάλι στην τεχνοτροπία του Πλούσιου Ρυθμού, που επιδίδει ιδιαίτερα στην αρχιτεκτονική γλυπτική. Τα κεντρικά ακρωτήρια για κάθε πλευρά ήταν η **αρπαγή της Ωρείθυιας από το Βορέα**, και του **Κεφάλου από τη Ηώς** αντίστοιχα, με **τρέχουσες κόρες** ως γωνιακά ακρωτήρια. Φυλάσσονται στο **Μουσείο της Δήλου** (πίν. 72,1).

Επιτύμβια ανάγλυφα

Η επανεμφάνιση των επιτύμβιων αναγλύφων στην Αττική μετά τις απαγορευτικές διατάξεις κατά της πολυτέλειας των ταφικών μνημείων της πρώιμης αθηναϊκής δημοκρατίας τοποθετείται γύρω στο 430 π.Χ. Η παραγωγή τους υπήρξε αντίθετα αδιάσπαστη από τους

αρχαϊκούς χρόνους στους κλασικούς σε περιοχές εκτός της Αττικής, όπως στην Ιωνία, στα νησιά του Αιγαίου (λ.χ. **στήλη ηλικιωμένου άνδρα του Ναξίου γλυπτή Αλεξήνορα, από τη Βοιωτία στο Εθνικό Μουσείο**: πίν. 72,4), ενώ συνέχεια από την πρώιμη στην ώριμη κλασική περίοδο παρουσιάζουν και οι θεσσαλικές στήλες (Μουσείο Βόλου και Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο). Σημαντικός λόγος επαναφοράς των επιτυμβίων στηλών στην Αττική εικάζεται ότι είναι η υπερπροσφορά σε καλλιτεχνικά χέρια μετά την αποπεράτωση των εργασιών του γλυπτού διακόσμου στα μεγάλα οικοδομικά προγράμματα της Αττικής (ναοί των δεκαετιών 450-430 π.Χ.). Εξίσου συνέβαλε ωστόσο και η έκρηξη του Πελοποννησιακού πολέμου με την εμφάνιση του φοβερού λοιμού που δημιούργησαν εκατόμβες θυμάτων στην Αθήνα, ανανεώνοντας έτσι τη συναισθηματική ανάγκη και την ηθική υποχρέωση για αυτό το είδος τιμής των νεκρών σε δημόσια και ιδιωτικά ταφικά μνημεία.

Τα ταφικά μνημεία του δημόσιου σήματος διακοσμούνταν με στήλες όπου ο καταλογος των πεσόντων Αθηναίων κατά φυλές επιστεφόταν από ανάγλυφη σύνθεση με σκηνές μάχης. Από ένα τέτοιο μνημειώδες σήμα πιθανότατα προέρχεται το αποσπασματικό αλλά εξαιρετικής ποιότητας ανάγλυφο με τον **ιππέα που καταβάλλει τον αντίπαλό του στη Ρώμη, Villa Albani** (420-410 π.Χ.) (πίν. 72,2). Κατ' εξαίρεση για τους νεκρούς των πολέμων που ήταν θαμμένοι στο δημόσιο σήμα μπορούσαν να στηθούν στήλες και στα κενοτάφια των οικογενειακών τους περιβόλων. Ένα παράδειγμα από το τέλος του 5ου αι. π.Χ. είναι η **στήλη με τους δύο οπλίτες, το Χαιρέδημο και τον Λυκέα από τη Σαλαμίνα στο Μουσείο Πειραιώς** με την παρουσία πολυκλείτειων επιδράσεων στην αττική σύνθεση, όπως δείχνει η μορφή του γυμνού πολεμιστή στα αριστερά (πίν. 72,3).

Ο κανονικός τύπος της κλασικής στήλης που θα επικρατήσει στη συνέχεια (γνωστός σε ελάχιστες εξαιρετικές περιπτώσεις στην αρχαϊκή Αθήνα) είναι αυτός της χαμηλότερης και πλατιάς στήλης που περιλαμβάνει δύο και αργότερα περισσότερες μορφές. Αυτή την εποχή καθιερώνεται η εικονογραφία των επιτυμβίων στηλών που θα διατηρηθεί ως τα τέλη του 4ου αι. π.Χ. με τη μορφή του νεκρού συνήθως καθιστή, και την παρουσία των συγγενών ή των θεραπόντων. Οι δύο κόσμοι, των νεκρών και των ζωντανών συνδέονται με τη χειραψία της *δεξίωσης*, που ίσως σημαίνει αποχαιρετισμό αλλά και επανένωση. Σπανιότερα εμφανίζονται χαρακτηριστικά που χαρακτηρίζουν την επαγγελματική τάξη στην οποία ανήκε ο νεκρός.

Η διάκριση της μορφής του νεκρού στις πολυπρόσωπες στήλες δεν είναι πάντοτε εύκολη, συχνά είναι δε συμβατική. Μερικές φορές τα ονόματα που χαράσσονται στο επιστύλιο περιπλέκουν αντί να διαφωτίζουν την κατάσταση, καθώς σε παλιότερες στήλες προστίθενται εκ των υστέρων τα ονόματα νεώτερων νεκρών της ίδιας οικογένειας.

Υπάρχουν σε αυτή την πρώιμη περίοδο της αττικής κλασικής στήλης ιδιόμορφες, πειραματικές συνθέσεις που δείχνουν την επίδραση της μνημειώδους γλυπτικής. Τέτοια είναι η **στήλη από την Αίγινα ή τη Σαλαμίνα στο Εθνικό Μουσείο της Αθήνας** (περ. 420 π.Χ.) (πίν. 73,1) με την αιγιματική παράσταση του νέου που ελευθερώνει ή δεσμεύει σε κλουβί ένα πουλάκι, ίσως συμβολική απόδοση της ψυχής. Αυτός συνοδεύεται από ένα μελαγχολικό αγόρι που στηρίζεται σε πεσσοί με επίστεψη μία πραγματική ή γλυπτή γάτα (;). Το ανάγλυφο εξαιρετικής ποιότητας και καλλιτεχνικής έμπνευσης, φέρει ανεξίτηλη την επίδραση της

ζωφόρου του Παρθενώνος.

Περισσότερο τυπική στην εικονογραφία της, αλλά υψηλής ποιότητας και εξαιρετικής συνθετικής αρμονίας είναι η **στήλη της Ηγησώς στο Εθνικό Μουσείο** που μας φέρνει στο τέλος του 5ου αι. (πίν. 73,2.) Απεικονίζεται καθιστή σε κλισμό η νεκρή Αθηναία κόρη και περιεργάζεται ένα γραπτά αποδοσμένο άλλοτε περιδέραιο που έχει ανασύρει από την πυξίδα η θεραπαινίδα της με το μακρυμάνικο, "βαρβαρικό" χιτώνα και το αξιοπρεπές ήθος.

Γύρω στο 400 π.Χ. εμφανίζονται σε μάρμαρο με ανάγλυφες παραστάσεις ως σήματα-αναβιώνοντας τη γεωμετρική αττική παράδοση- λήκυθοι και λουτροφόροι. Ως τότε τα αγγεία αυτά ήταν γνωστά από τα κεραμικά παραδείγματά τους που συνδέονταν με τα ταφικά έθιμα αλλά και τη γαμήλια τελετουργία. Η μαρμάρινη λουτροφόρος υδρία ή ο αντίστοιχος αμφορέας επισημαίνουν τον τάφο του πρόωρα χαμένου άγαμου νέου ή νέας. Ενα χαρακτηριστικό από την άποψη της μνημειακότητας και της καλλιτεχνικής ποιότητας αγγείο-σήμα είναι η **λήκυθος της Μυρρίνης στο Εθνικό Μουσείο** (420-410 π.Χ.) (πίν. 73,3) που παρουσιάζει τη νεκρή, ίσως ταυτιζόμενη με την ομώνυμη ιέρεια της Αθηνάς Πολιάδος, οδηγούμενη από τον Ερμή ψυχοπομπό στον Κάτω Κόσμο, και συνοδευόμενη από την ομάδα των ζώντων συγγενών της που την αποχαιρετούν.

Αναθηματικά ανάγλυφα

Η παραγωγή τους συνδέεται με εκείνη των επιτυμβίων αναγλύφων. Κατά κανόνα έχουν επίμηκες ορθογώνιο σχήμα που μαρτυρεί την καταγωγή τους από τους ξύλινους γραπτούς πίνακες που ανατίθενταν σε ιερά. Τοποθετούνται πάνω σε πεσσομόρφα βάθρα και συνήθως φέρουν οριζόντια επίστεψη με επιστύλιο, γείσο και ακροκεράμους, και σπανιότερα αέτωμα. Εικονογραφικά συνεχίζουν την παράδοση των αρχαϊκών χρόνων και στον 5ο αι. π.Χ. παγιώνονται οι βασικοί τύποι των παραστάσεων που απαντώνται και στον 4ο αι. π.Χ., ενώ διαδίδονται και εκτός Αττικής. Ο περισσότερο συνηθισμένος τύπος σύνθεσης είναι αυτός με την απεικόνιση της θεότητας ή των θεοτήτων στους οποίους ανατίθεται το ανάγλυφο και τον προσερχόμενο λατρευτή ή τους λατρευτές με τη χειρονομία του σεβασμού με υψωμένο το δεξιό χέρι. Στον εξελιγμένο τύπο της παράστασης παριστάνεται συχνά ολόκληρη η οικογένεια του αναθέτη που μπορεί να συνοδεύεται και από τη θεραπαινίδα με την κίστη των προσφορών στο κεφάλι, προσερχόμενοι προς το βωμό που τους χωρίζει από τις επιφαινόμενες θεότητες. Δίπλα στο βωμό το προσφερόμενο προς θυσία ζώο οδηγείται από έναν ιερόδουλο.

Άλλος τύπος περιλαμβάνει μόνον παράσταση των θεών, όπου μπορεί και να υποδέχονται ο ένας τον άλλο. Ακριβώς αυτό το θέμα έχει απεικονισθεί στη μία όψη του **αμφιγλύφου από το ιερό του Κηφισού στο Φάληρο** (περ. 400-390 π.Χ.) στο Εθνικό Μουσείο (πίν. 74,1-2). Στην άλλη όψη φέρει ένα μυθολογικό θέμα με εσχατολογικό περιεχόμενο, τη σκηνή **αρπαγής από τον τοπικό ήρωα Εχελο της νύμφης Ιασίλης**. Το μνημείο αυτό είναι εξαιρετικό ως προς την εικονογραφία του, όπως και το περίπου σύγχρονο **αναθηματικό ανάγλυφο της Ξενοκράτειας στο Εθνικό Μουσείο** από το ίδιο ιερό (πίν. 74,3), όπου απεικονίζεται ομάδα θεών κουροτρόφων, η αναθέτρια και ο μικρός γιός της Ξενιάδης τον οποίο παρουσιάζει προς εκπαίδευση στον ποτάμιο θεό Κηφισό, απεικονιζόμενο δύο φορές στην παράσταση με

ανθρώπινη μορφή.

Μία εξαιρετική περίπτωση μάλλον λατρευτικού αναγλύφου είναι το **μεγάλο ελευσινιακό ανάγλυφο στο Εθνικό Μουσείο της Αθήνας** (πίν. 74,4), χρονολογούμενο στα χρόνια της ζωφόρου του Παρθενώνος, με την οποία και δείχνει τεχνοτροπική προσέγγιση. Σε αυτό θεωρείται παραδοσιακά ότι απεικονίζεται η αποστολή του Τριπτόλεμου, που παριστάνεται ανάμεσα στην πεπλοφόρο Δήμητρα με το σκήπτρο και την ελευσινική Κόρη με χιτώνα και ιμάτιο και δάδα που τον στεφανώνει. Οι εικονογραφικοί τύποι των δύο γυναικείων θεοτήτων είναι οι στερεότυποι τους στην κλασική τέχνη. Τελευταία ωστόσο ο Κ. Clinton, από τους βαθύτερους γνώστες της ελευσινιακής εικονογραφίας, προτείνει την ταύτιση του αγοριού με τον ελευσινιακό Πλούτο, λόγω της παιδικής ηλικίας του και της έλλειψης του πτερωτού άρματος που χαρακτηρίζει τον Τριπτόλεμο. Ο Πλούτος κρατούσε και παρέδιδε στη Δήμητρα ως σύμβολο του πλούτου της γης ένθετα άλλοτε μεταλλικά στάχια.

Ψηφισματικά ανάγλυφα

Εμφανίζονται στην κλασική περίοδο στην Αττική και επιστέφουν στήλες όπου αναγράφεται το κείμενο ψηφισμάτων και συνθηκών. Είναι μικρών διαστάσεων όπως και τα αναθηματικά ανάγλυφα, και στήνονταν επίσης σε ιερά. Όπως και στα αναθηματικά ανάγλυφα οι παραστάσεις τους αποδίδονται στον 5ο αι. π.Χ. σε χαμηλό ανάγλυφο. Συνήθως στον 5ο αι. π.Χ. παριστάνονται οι θεότητες των συμβαλλομένων πόλεων ή η Αθηνά και ο αθηναϊκός δήμος, σε σκηνή χειραψίας που επικυρώνει τη συμφωνία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το ψηφισματικό ανάγλυφο του 422/21 π.Χ. στο **Μουσείο Ελευσίνας που δείχνει τη Δήμητρα, την ελευσινιακή Κόρη με δύο μακριές δάδες, τον Δήμο της Ελευσίνας και την Αθηνά** (πίν. 75,1). Τα ψηφισματικά ανάγλυφα χρονολογούνται με ακρίβεια κατ' έτος σύμφωνα με τα στοιχεία που παρέχει το κείμενο της επιγραφής τους, όταν σώζεται. Ως σταθερά χρονολογημένα μνημεία προσφέρονται κατά κανόνα για τεχνοτροπικές συγκρίσεις και εσωτερική χρονολόγηση άλλων μνημείων της αρχαίας γλυπτικής.

Βιβλιογραφία

- R. Carpenter, *The Sculpture of the Nike Temple Parapet* (Cambridge MA 1929).
- Γ.Α. Δεσπίνη, *Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου* (Αθήνα 1971).
- B.S. Ridgway, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture* (Princeton, N.J. 1981).
- Ο. Παλαγγιά, *Ο γλυπτός διάκοσμος του Παρθενώνα* (Αθήνα 1983).
- W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (München 1983).
- J. Boardman και D. Finn, *The Parthenon and its Sculptures* (London 1985).
- J. Boardman, *Greek Sculpture. The Classical Period* (London 1985).
- R. Stupperich, *Staatsbegräbnis und Privatdenkmal im klassischen Athen* (Diss. Münster 1977).
- L. Beschi, "Η ζωφόρος του Παρθενώνα: Μία νέα πρόταση ερμηνείας," στο H. Kyrieleis, εκδ., *Archaische und Klassische Griechische Plastik II* (Mainz 1986) 199-224.
- A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration* (New Haven-London 1990).
- H. Knell, *Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur* (Darmstadt 1990).
- D. Kreikenbom, *Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern. Diskophoros, Hermes, Doryphoros, Herakles, Diadumenos* (Berlin 1990).
- H. Beck, P.C. Bol κ.ά., εκδ., *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik. Frankfurt am Main* (Mainz a/R. 1991).
- K. Clinton, *Myth and Cult. The Iconography of the Eleusinian Mysteries* (Stockholm 1992).
- D. Buitron-Oliver, εκδ., *The Greek Miracle. Classical Sculpture from the Dawn of Democracy. The Fifth Century* (Washington-New York 1993).
- O. Palagia, *The Pediments of the Parthenon* (Leiden-N.York-Köln 1993).
- H. Beck και P.C. Bol εκδ., *Polykletforschungen* (Berlin 1993) 221-52.
- W.G. Moon, *Polykleitos, the Doryphoros and Tradition* (Madison Wi 1995).
- B. Wesenberg, "Panathenäische Peplosdedikation und Arrhephorie zur Thematik des Parthenonfrieses," *Jdl* 110 (1995) 149-77.
- A. Scholl, "Χοηφόροι: Zur Deutung der Korenhalle des Erechtheion," *Jdl* 110 (1995) 179-212.
- O. Palagia και J.J. Pollitt, *Personal Styles in Greek Sculpture* (Cambridge University Press 1996).
- E. Simon, "Neues zum Grossen Relief von Eleusis," *AA* 1998, 374-87.